Die Gemälde-Gall... in Darmstadt ...

Gottfried Kinkel

DIE

GEMÄLDE-GALLERIE

IN

DARMSTADT.

VORTRAG

GEHALTEN ZU DARMSTADT AM 8. JANUAR 1870

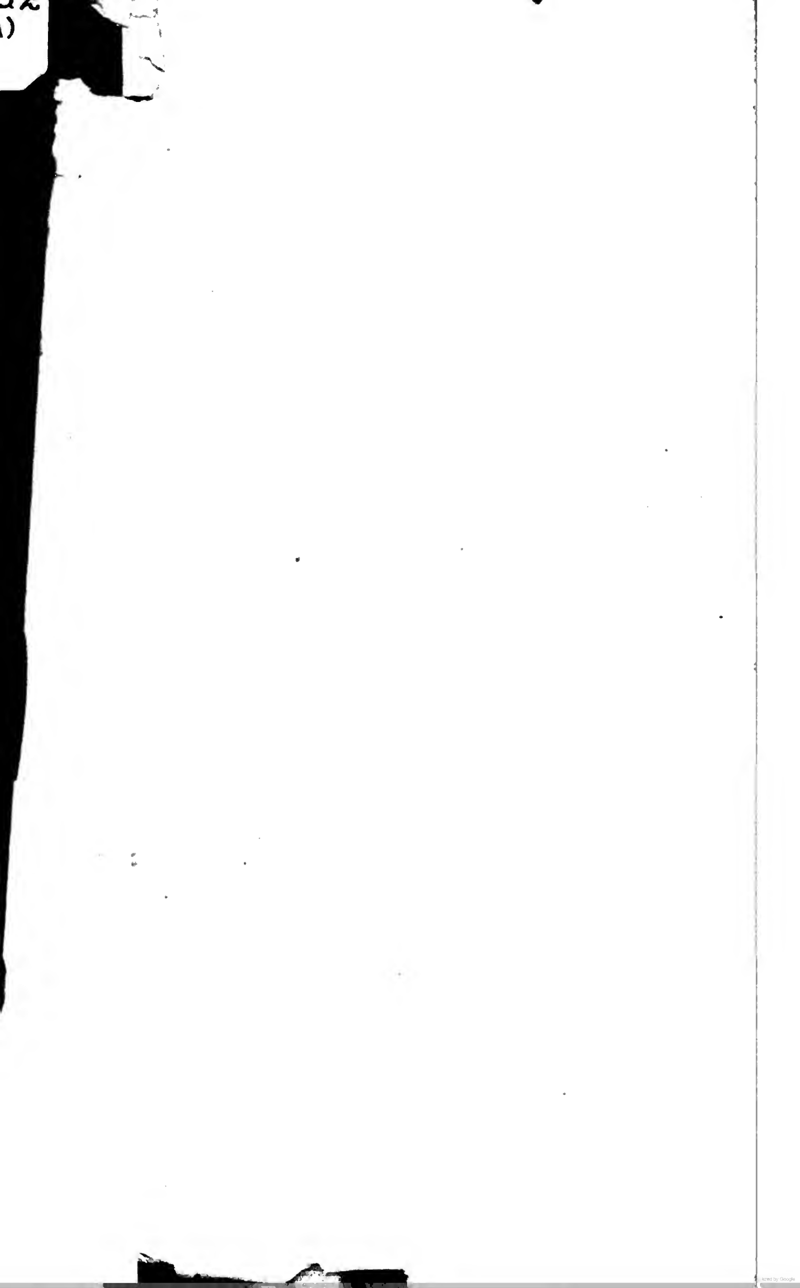
VON

GOTTFRIED KINKEL.

DARMSTADT, 1870.

J. P. DIEHL'SCHE BUCHHANDLUNG.

ARNOLD BERGSTRÄSSER.



DIE

GEMÄLDE-GALLERIE

IN

DARMSTADT.

VORTRAG

GEHALTEN ZU DARMSTADT AM 8. JANUAR 1870

VON

GOTTFRIED KINKEL.

DARMSTADT, 1870.

J. P. DIEHL'SCHE BUCHHANDLUNG.

ARNOLD BERGSTRÄSSER.



Hochverehrte Frauen und Herren!

Als ich vor zwei Jahren unter der freundlichen Leitung des Herrn Director Hofmann die hiesige Gallerie zum ersten Mal studirte, kam mir gleich der Wunsch, dem Publikum dieser kunstfreundlichen Stadt einmal über einige Gemälde derselben zu berichten. Ich überzeugte mich sogleich, wie richtig mein Freund, Professor Woltmann in Carlsruhe, in seinem Buch über Holbein urtheilt, dass diese schöne Gallerie noch viel zu wenig gewürdigt sei. Gegen den Schluss des Mittelalters haben den ganzen Ober- und Mittelrhein entlang ebenso gut wie in den Niederlanden tüchtige Schulen der Malerei geblüht. Kunstliebende Fürsten, mit denen reiche Städte wetteiferten, haben später ausser den Werken dieser einheimischen Kunst viele Bilder aus dem Auslande in ihren Sammlungen vereint. Welch eine stattliche Zahl öffentlicher Gallerien zieht sich den Rhein herab bis nahe an die holländische Grenze! In Constanz fängt das an mit der Wessenberg'schen Sammlung; Basel, Frankfurt, Cöln haben meist aus Stiftungen patriotischer Mitbürger Museen gewonnen und mit eigner Anstrengung reich vermehrt, welche für die Kunstgeschichte geradezu quellenmässige Wichtigkeit besitzen; in Colmar, Strassburg, Mainz sind zum Theil aus aufgehobenen Klöstern und napoleonischen Schenkungen ansehnliche Schätze gehäuft; Düsseldorf, unter Anregung seiner Akademie, fängt mit gutem Erfolg neuerlich zu sammeln an und hat aus pfälzischer Zeit auch noch einiges Alte bewahrt. Daran schliessen sich dann die fürstlichen Sammlungen von Stuttgart, Carlsruhe, Mannheim und Darmstadt, und unter diesen letzteren ist unsere Darmstädter Gallerie an Zahl und Gehalt wohl die erste. Nur freilich macht sich auf dem Gebiete der Kunst jene Zersplitterung ebenfalls fühlbar, die auch im Politischen das rheinische Deutschland charakterisirt. Denkt man sich die gewählten Stücke jener elf

städtischen und fürstlichen Sammlungen vereinigt, wir besässen eine westdeutsche Gallerie, die wenigen in der Welt nachzustehen hätte. Wie es nun liegt, wollen wir auch die gute Seite dieser historischen Entwickelung nicht verkennen. Es sind der Kunst und der Freude an der Kunst auf diesem langen Strich zwischen Schweiz und Holland eine Menge kleiner Centren gegeben, und viele Städte besitzen das Glück, schöne Werke der Malerei täglich und mühelos geniessen zu können. Das ist viel werth, nur muss man es benutzen und muss es zu schätzen wissen. Vielleicht sollte ich es als Fremder nicht sagen: die gegenwärtige Aufstellung der Gallerie im Schlosse ist nicht vortheilhaft, die nach Süden und Westen gewendeten Säle haben kein gutes Licht, und an trüben Tagen versinken viele der besten Bilder, besonders alle die etwas hoch hängen, in hoffnungsloses Dunkel. Für die ausgezeichnete Kupferstichsammlung ist zum Studium nicht einmal ein heizbares Zimmer vorhanden. Wenn ein hochgesinnter Fürst eine solche Stiftung macht, so hat, dünkt mich, dann auch das Land eine Ehrenpflicht, sie zu schätzen und zu unverkümmertem Genuss zu bringen in einem Gebäude, das eigens zum Zwecke einer Gallerie angelegt und hergestellt wäre. Freimüthiger darf ich wohl zum Publikum im Allgemeinen reden. Die Masse, scheint mir (und so ist es freilich überall!), besucht die öffentlichen Gallerien viel zu wenig. Nun kann man Freude an der Kunst wohl Niemanden einpredigen: es muss eben Jeder für sich sehen und durch fleissiges Sehen sein Auge selber bilden. Aber damit der Laie überhaupt zu sehen anfange, dazu kann das lebendige Wort viel thun. Alle Wissenschaft hat ihren Segen in der Anwendung, und wer das Nächste ergreift, um die Resultate der Forschung auf dies Nächste anzuwenden, der thut, glaube ich, immer etwas Verdienstliches. Es gibt unter Ihnen Manche, welche die Gallerie im Schloss viel besser kennen, als ich, ein bloss besuchender Fremder, sie zu kennen vermag: mögen sie mich berichtigen, wo ich irre; mögen aber sie, die Wissenden, es nicht für Prätension halten, wenn ich ehrlich den Stoff aus meinem Fach aussuchte, den ich hier am Platz für den nützlichsten hielt. Jeder unter Ihnen aber, verehrte Anwesende, wolle mir verzeihen, wenn ich gerade solche Bilder übergehe, die ihm vielleicht besonders lieb und werth sind. An Vollständigkeit wäre bei 650 Gemälden in dieser kurzen Abendstunde, die Sie mir gönnen, nicht zu denken, und mir selber liegen nicht immer die berühmtesten Gemälde am Herzen, die sich Jedem selbst

erklären, sondern manchmal auch solche Bilder, welche für die Kunstgeschichte interessant sind und darum zu weitergreifendem Nachdenken besonders anregen.

Die Darmstädter Gallerie liefert den Beweis, wie viel in solchen Dingen guter Wille vermag, wenn man bedenkt, dass dieselbe fast ohne Ausnahme in weniger als hundert Jahren zusammengebracht ist. Unter den grösseren Sammlungen in Europa ist das nur mit zweien der Fall: unserer in Darmstadt und der Nationalgallerie in London. Ueber die Geschichte der Darmstädter war bisher so Weniges bekannt, dass ich wohl den Meisten von Ihnen darüber Neues mittheilen kann. Erst in letzter Zeit haben die Herren Director Hofmann und Ministerialrath Schleiermacher die archivalischen Nachrichten über die einzelnen Erwerbungen zusammengestellt, und besonders der Güte des letztgedachten Herrn verdanke ich die folgenden Nachweisungen. Der Gründer der Gallerie ist Grossherzog Ludwig I., der schon als Erbprinz und als Landgraf sowohl Kunstsachen als Naturalien und physikalische Apparate eifrig sammelte und diese Erwerbungen nebst der Hofbibliothek durch eine Stiftungsurkunde vom Jahre 1820 dem Lande in Form eines unveräusserlichen, bei seinem Hause verbleibenden Fideicommisses übergab. Bis zum Jahre 1830 wurden aber noch alle Ausgaben aus der Cabinetskasse des Grossherzogs bestritten; von da an hat der Staat dieselben übernommen. Nur einzelne Bilder scheinen im Besitz des landgräflichen Hauses schon vor 1790 gewesen zu sein, darunter die berühmte Venus, welche der Ueberlieferung nach sich zu Strassburg im Besitz des Cardinals von Rohan befand, der durch die Halsbandgeschichte eine so traurige Berühmtheit erlangt hat. Die erste wesentliche Vermehrung aber kam durch die Sammlungen des Herrn von Hüpsch in Cöln, der bei seinem Tod im Jahre 1805 durch Testament den Landgrafen zum Erben eingesetzt hatte. Zu der Zeit, als man in Cöln bei Aufhebung der Klöster die Bilder der älteren Schulen verschleuderte, hatte Hüpsch wetteifernd mit Walraf und den Brüdern Boisserée gesammelt, und ihm dankt die Gallerie vorzüglich den Besitz ihrer schönen Bilder aus der Cölner Malerschule, die desswegen unschätzbar sind, weil man Bilder dieser Art jetzt auf keine Weise mehr im Kunsthandel bekommt, da sie alle in festen Händen und meist in öffentlichen Gallerien sich befinden. Eine zweite werthvolle Bereicherung war 1809 die Erwerbung von beiläufig 50 bis 60 Gemälden aus der Sammlung des Banquiers Nicolaus Reber in

Basel, als Herauszahlung im Betrag von etwa 50,000 Gulden auf ein mit der fürstlichen Verwaltung gemeinsam betriebenes Fabrikgeschäft unfern dieser Hauptstadt. Reber hatte aus den Trümmern französischer Privatcabinete Vieles zusammengebracht, und von ihm stammt eine gute Zahl der besten Sachen, neben grossen Bildern der italienischen Manieristen namentlich auch zwei treffliche Niederländer aus Rembrants Schule (jetzt Eeckhout und van Gelder benannt) und der Waffensaal des seltenen Malers Nys. Endlich wurde 1812 die Sammlung des Grafen von Truchsess, Domcapitulars von Nicolsburg in Oesterreich, für 37,000 Gulden angekauft. Es waren diess einige 80 Bilder, meist gute Sachen, darunter das Exemplar des Johannes in der Wüste von Raffael. Der grosse Rubens ist ein Geschenk des Königs Max Joseph von Bayern an den Grossherzog Ludwig I. Hierzu ist dann seit 1830 aus den regelmässig für die Sammlungen bewilligten Jahrescrediten für etwa 45,000 Gulden noch eine beträchtliche Anzahl von Bildern erworben worden, unter welche, neben einigen Perlen der Sammlung aus älteren Schulen, auch die sämmtlichen modernen Gemälde von Lessing, Schirmer, Steinbrück, Morgenstern, Achenbach und einigen sehr tüchtigen einheimischen und nachbarlichen Meistern gehören.

Treten wir nun zuerst in unsern altdeutschen Saal.

Es war in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, als überall im westlichen Europa ein frischer Sinn, wie in aller Kunst, so auch in den Malerwerkstätten sich regte. In den Bauschulen Italiens erwachte die Freude an den architektonischen Formen des alten Roms; die Bildhauer begannen nach Abgüssen der Antike, aber auch anatomisch nach dem Leben zu zeichnen; in der Malerei wandte man das Auge auf die Wirklichkeit: die heiligen Personen, bisher im Aether des Goldgrundes schwebend, traten auf den grünenden Boden der Welt und wurden unter der warmen Berührung mit der Mutter Erde in Leid und Entzücken zu fühlenden Wesen gleich uns selbst. Durch den Norden ging ein ähnliches Streben. Die Bildhauerkunst war darin voraufgeschritten und hatte in den Statuen und Gruppen des germanischen Stils bereits lebhaft bewegte Figuren mit dem Ausdruck jugendlich lächelnder Holdseligkeit geschaffen. Nach den Statuen suchten nun auch die Maler ihren Gestalten vollere Rundung, naturtreuere Modellirung zu geben. Zum Sieg kam diess Streben erst, als in den Niederlanden Jan van Eyck die Oelfarbe erfand und damit sich das Mittel eroberte, ausser dem

Menschen auch seine Umgebung zu malen, die Landschaft mit den fernen Bergen und das schimmernde Wasser, die Pracht der Kleidungsstoffe und die spiegelnden Rüstungen — und so entschieden erfolgreich war dieser Fortschritt, dass im Laufe eines Menschenalters Oelfarbe und flandrische Technik alle Schulen diesseits der Alpen überwältigten, auflösten. Allein während diese Erfindung drunten in Flandern gemacht wurde, schwangen sich auch am Mittelrhein Schulen noch ganz selbstständig zu ähnlichen Resultaten empor. Sie hatten wohl nur die frühere Temperafarbe, welche diesseits der Alpen mit Leimwasser angemacht wurde; aber von dem Drang aus, der das fünfzehnte Jahrhundert beseelte, die Welt in ihrer ganzen farbigen Helle, die Menschengestalt in volllebendiger Rundung darzustellen, kamen sie auch in der Tempera zu grosser Kraft der Farbe und in den Figuren zu deutlicher Ablösung von dem Hintergrund. So springen am Fuss verschiedener Berge, weit von einander, selbstständig Quellen auf, welche ihre Wasser zum Strom vereinen. Der Strom verschlingt wohl alle ihre Namen in seinen Einen Namen; aber auf der Gesammtheit der Quellen beruht doch seine Wasserfülle und Herrlichkeit.

Dass nun ein uns dem Namen nach ganz unbekannter Meister hier in unserer Nähe auf seinem eigenen Wege diese Naturwahrheit gesucht, beweisen einige merkwürdige Holztafeln unserer Sammlung, die aus Seligenstadt stammen und gerade über den beiden Thüren des altdeutschen Saals angebracht sind. Bis jetzt kennt man von andern Bildern nichts hiermit Verwandtes: nur auf unsrer Gallerie ruht also vorläufig die Anschauung von einer Lebensäusserung der Kunst, die wir einstweilen als mittelrheinische Schule des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnen dürfen. Es sind diess acht weibliche Heilige, je vier auf Eine Tafel geordnet, noch mit dem herkömmlichen byzantinischen Goldgrund und in Tempera gemalt. Dem Stil nach würde ich sie eher noch vor die Zeit (um 1425) setzen, als in Cöln Meister Stephan am Dombild und in Gent die Brüder van Eyck an der berühmten „Anbetung des Lammes" arbeiteten. An diesen Figuren sieht man deutlich, wie die Malerei jener Zeit sich an der Hand ihrer Schwester, der Sculptur, von der bisherigen flachen Manier loszureissen suchte. Sie sind sehr merkwürdig, denn sie weichen eigentlich von allen andern Werken der Malerei ab. Sie tragen weite vielgefaltete Gewänder, deren innere Seite stets eine andere Farbe als die Aussenseite hat. Der Maler

hat jede Figur so gestellt, als wäre es eine Statue in einer Nische, das Licht fällt ganz von vorn, und die dem Auge gerade gegenüber liegenden vordersten Ränder haben immer auch die höchsten Lichter, so dass die Scheitel oben über den Stirnen ganz weiss erscheinen. Die Gewandfarben beweisen, dass man auf Harmonie zwar ausging, aber noch keine Erfahrung darin hatte: manchmal sind die zwei zu Einem Mantel gehörigen Farben gut zu einander gestimmt, manchmal aber stösst ein hartes Roth des Futters mit einem ebenso harten Blau oder Grün zusammen. Man sieht überall den Versuch, der ein Neues machen will, aber das Neue wird nur theilweis erreicht.

Eben so selbstständig, aber mit weit glänzenderem Erfolg, als dieser mittelrheinische Maler, bildete sich in Cöln eine berühmte Schule aus. Wo sie in ihren beiden grossen Meistern, Wilhelm und Stephan, noch unberührt von fremdem Einfluss auftritt, da zeigt sie lichte, blühende Farbe, einen grossen Sinn für das Leben, eine sanfte auf das Ideal gewendete Anmuth, der aber dafür die Bewegung der Leidenschaft abgeht. Die Gewänder werden in kräftigen, aber nicht in dunkeln Tinten gehalten; diese Temperabilder bleichen ausserdem mit der Zeit ein wenig, aber sie dunkeln nicht wie Oelbilder nach. Wir haben die Schule auf der Gallerie trefflich vertreten. Vor den liebenswürdigen Bildern dieser Altcölner habe ich in meiner niederrheinischen Heimat als Jüngling meine ersten selbstständigen Studien gemacht; jetzt habe ich sie zwanzig Jahre drunten nicht besucht; hier am Ort aber grüssen sie mich wie alte Freunde — und fürwahr, eins der reizendsten Erträgnisse der Kunstfreude ist, dass Menschen, die so viel Jahrhunderte vor uns gelebt, gejubelt und sich gehärmt, wie Nahverwandte und traute Bekannte zu unserer Seele reden. Eine grosse Kreuzigung, auf den Flügeln je vier statuarische Heilige, immer zwei und zwei übereinander gestellt, gleicht mehr dem ältern der beiden grossen cölnischen Meister, dem Wilhelm, ja die beiden jugendlichen Figuren der heiligen Barbara und Katharina auf den Flügeln stimmen auch in der Farbe auffallend mit Wilhelm selber überein. Ein kindlicher Reiz liegt über einigen Tafeln, welche die Rückseite der in dem altdeutschen Saal eingezogenen Querwand füllen. Sie sind auf vorher ganz vergoldeten Grund gemalt, und nur ein paar Farben an Fleisch und Gewändern brechen den leuchtenden Glanz. Um so demüthiger sind die Menschen und Engel, Joseph der Nährvater kocht dem Jesukindchen

vorsorglich mit Pfännchen und Löffel seinen Brei. Besonders aber gehört hierher die anmuthige Tafel der Darstellung des kleinen Christus im Tempel, welche vom Jahr 1447 datirt ist. Das Bild stammt aus Cöln, es schmückte einst den Hauptaltar der Ordensritter zur heil. Katharina. Maria, ein ächtes cölnisches Bürgertöchterchen, aber im wallenden hellblauen Mantel, ein paar Tauben zum Opfer in der Hand, steht links auf den Stufen des Altars, der oben wie unten mit dem reichsten vergoldeten Schnitzwerk aus den Geschichten des alten Testaments verziert ist. Hinter ihr stehen fromme Frauen als ihre Begleiterinnen. Vorn ziehen artige Kinder mit blauen und braunen Aeugelchen in Procession, oben fliegen in der Luft blaue Engelkinder; am liebenswürdigsten aber ist das Christkind, das auf Symeons ausgebreitetem Tuch ganz behaglich dasitzt. Diesem Symeon zu lieb ist das Bild bestellt; der fromme Stifter mit dem Ritterkreuz auf dem Mantel steht da rechts, mitten unter den andern recht spiessbürgerlichen Männern, und zeigt in der Hand ein Knöchelchen als Reliquie vom heiligen Symeon, das er wahrscheinlich diesem Altar geschenkt hat. Der heilige Joseph endlich, sehr bescheiden und klein neben der Himmelsbraut, zählt das Opfergeld etwas ängstlich aus der ledernen Tasche, als dächte er etwa bei sich, wie kostspielig sofort die Welt wird, wenn man sich einmal den Luxus gönnt, Kinder zu haben. Die Frage ist noch nicht entschieden, wie lange Stephan, der Meister des berühmten Dombildes mit allen Schutzpatronen der Stadt Cöln, gelebt und gearbeitet hat. Es steht daher auch nicht fest, ob eine Zahl späterer Bilder, die mehr als das Dombild in's Volksmässige gehen, — und zu diesen gehört eben unser Bild mit der Jahreszahl 1447 — noch dem Meister selbst zuzuschreiben sind oder von einem Schüler herrühren, der ihm an Tüchtigkeit sehr nahe stand, aber schon mehr der nachbarlichen niederländischen Art sich zuneigte. Diese Frage kann auch nicht in Darmstadt entschieden werden: wie aber künftig die Antwort falle, diese Darstellung im Tempel gehört zu den wichtigsten Bildern der cölnischen Schule und drückt die anspruchslose, aber dabei anmuthige Frömmigkeit derselben ganz mustergültig aus.

Aus der eigentlich niederländischen Schule ältern Stils haben wir Bilder erst von der dritten Künstlergeneration nach Erfindung der Oelfarbe. Auf der Wand rechts vom Eingang in den deutschen Saal hängen einige (vielleicht aus Mainz stammende) Bilder, von denen zwei Scenen aus dem Leben des heil. Dominicus

vorstellen. Man sieht auf dem einen dessen Tod, der Heilige liegt verscheidend auf hartem Lager von Weidengeflecht, seine Ordensbrüder bringen ihm den Trost der Kirche; auf dem andern steigt er von Engeln getragen zum Himmel, während Maria und Christus die Leitern halten. In diesen sehr gefühlvollen Darstellungen hat man an den fest und stark gezeichneten Umrissen und an den mageren gekrümmten Fingern erst neuerlich die Hand oder doch die Schule Martin Schongauer's von Colmar erkannt. Dann sieht man (links von dem Cölner Bild) eine wunderbare thronende Madonna, in weitem dunkelrothem Gewand, auf einem prächtig gemalten Teppich und einem Steinboden von bunten Marmorfliessen. Ernste Engelgestalten, nicht Kinderengel, sondern Jünglinge den Mädchen ähnlich, musiciren um sie, wozu Einer sitzend die Orgel spielt. Hier haben Sie einen Nachklang der alten Eyck'schen Sinnesweise; die Engel sind den berühmten Singechören des Genter Bildes nachgeschaffen, von denen man schon vor Alters bemerkt hat, man könne den einzelnen Sängern ansehen, ob sie Sopran oder Alt singen. Beachten Sie auf diesem Bild, das trefflich erhalten ist, die Landschaft des Hintergrundes. Zwar ist das Blau jetzt zu stark hervorgetreten und nicht mehr ganz harmonisch, aber wunderbar an Feinheit der Details und zarter Ausführung sind die kleinen Bäumchen auf dem Rücken der Hügel. Das Bild wird im Catalog Memling genannt, ich glaube eher den Mabuse in seiner älteren Manier darin zu erkennen, ehe er nach Italien reiste und seinen Stil nicht zu seinem Vortheil änderte. Dann haben wir aus der altholländischen Schule (auf der Querwand, gegenüber dem Eingang) ein heiteres und wohl beglaubigtes Bildchen des Lucas von Leyden: Maria in prachtvollem Gewand von feurigem Roth sitzt im Freien mit dem Christuskind, dem einige Engelknaben Obst bringen. Dieser Meister begann in Malerei und Kupferstich das, was man jetzt den niederländischen Geschmack zu nennen pflegt: er fasste die heilige Geschichte auf wie ein Genrebild, zog sie ins tägliche Leben hinab. Die Engel sind eigentlich lose Bübchen, kurzgeschorene kleine Bäuerchen, und dazu sind sie im Schatten recht schwarz geworden; einer sucht dem andern einen Apfel aus der Hand zu reissen, und das Christkind selbst sieht etwas bang aus, als könnte der Spielkamerad, der ihm sein Birnchen gebracht hat, etwa im Uebermuth das Birnchen ihm auch wieder abnehmen. Auch die Mutter schaut wohl lächelnd, aber doch um

den Liebling zu hüten sorglich vorgebeugt, den muthwilligen kleinen Gesellen zu.

Reif und technisch vollendet tritt uns im Jahrhundert der Reformation die Malerkunst in dem eigentlichen Deutschland entgegen. Die Wirklichkeit des Daseins wird von grossen Meistern in allen ihren Höhen und Tiefen ergründet. Ideale Formen, wie damals über den Alpen Michel Angelo und Raffael schufen, suchte man im Norden nicht; die Italiener merken damals wiederholt an, die deutsche Rasse habe zwar ausdrucksvoll schöne Köpfe, aber die Körper seien nicht schön: die Menschheit, zumal die in grosser Zeit nur noch in Hausarbeit fortwuselnde deutsche Frau, hatte sich zu feiner geistiger Schönheit noch nicht durchgebildet. Aber bewundernswerth ist der Erfindungsreichthum dieser Künstler: neben kühnen Gebilden der Phantasie, wie Dürer wunderbar in Kupfer und Holzschnitt sie zeigt, schaffen sie, wie Holbein in den Rathhausbildern zu Basel, vorzüglich gern die Geschichten des classischen Alterthums nach und weiten so den engen bürgerlichen Gesichtskreis Deutschlands in den lichten Horizont der Renaissance aus. Auch die Porträts dieser deutschen Schule sind wahrhaft bewundernswerth: sie geben das ganze Individuum einfach wie es ist, ohne dass es eine sogenannte vortheilhafte Stellung und Pose annimmt. Dürer können Sie als Maler auf der Gallerie nicht kennen lernen, aber gehen Sie einmal zu einer Stunde, wo Sie ernst genug sind, um in einen grossen Künstlergeist und in ein grosses Menschenherz einen Blick zu thun, in das reiche Kupferstichcabinet unseres Museums und lassen Sie sich die schönen Abdrücke Dürers zeigen, so werden Sie reichlich entschädigt sein. Von Dürers Schülern ist übrigens Georg Pencz in dem lebensgrossen und bezeichneten Porträt mit dem Bildniss eines Fürsten aus welfischem Hause schön vertreten; schade dass das Gemälde viel zu hoch hängt; und von einem untergeordneten Nachfolger des Meisters, Melchior Feselen, ist neuerdings durch Schenkung an die Gallerie eine kleine recht lebhaft gefärbte Kreuzigung gekommen, die noch der Aufstellung wartet. Von dem berühmten Hans Holbein ist erst in den letzten Jahren ein Jünglingsporträt gewonnen worden, das aus der Züricher Patricierfamilie Schinz stammt. In Zürich hat Holbein sonst viel gemalt, was fast Alles uns verloren gegangen ist. Ein kleines Bedenken erregt, wenn er diess Bildniss wirklich in Zürich gemalt hätte, die Jahreszahl 1515, denn es steht fest, dass er erst 1516 von Augsburg in die Schweiz

ging. Er war dann, als er diesen Jüngling malte, erst siebenzehn Jahre alt. Hätten wir freilich auf der Gallerie das berühmte grosse Werk aus Holbeins reifster Zeit, das sich hier zu Darmstadt in fürstlichem Privatbesitz findet, die Maria des Bürgermeisters Meyer von Basel, so wäre die Sammlung um ein Capitalstück deutscher Kunst reicher, dem wenig Werke überhaupt sich vergleichen können; denn der nun vollständig hergestellte Stammbaum dieses Bildes führt es bis in die Familie des Bürgermeisters zurück, während gegen das berühmte Dresdener Exemplar wenigstens der starke Verdacht vorliegt, dass dieses, so bewundernswürdig wie es ist, doch eine Copie, eine fast hundert Jahre nach dem Darmstädter Original und zwar in den Niederlanden gemachte Copie sei. So halten wir uns denn an jenes Bildniss der Gallerie von der Hand des ganz jugendlichen Meisters! Sie alle kennen es, diess Bildniss, denn es muss schon wegen der Tracht Jedem auffallen, dem es von der ersten Querwand beim Eintritt in den altdeutschen Saal entgegentritt. Hut und Kleid sind vom reinsten Scharlach, und bewunderswürdig bleibt, wie der Künstler nicht allein gewagt, sondern auch erreicht hat, diese Farbe zu dem reinsten Himmelblau des Hintergrundes zu stimmen. Der junge Mann mit blondem Bart blickt nach links aus dem Bilde heraus, um den Maler und Beschauer so ganz unbekümmert, als wäre zwischen ihm und uns, ohne dass er es in seinen Gedanken merkte, leise ein Vorhang weggezogen. Wie harmonisch stehen diese Farben neben den doch viel tieferen Tönen des L u c a s C r a n a c h da, der übrigens sammt seiner Schule mit zahlreichen Bildern in allen seinen Richtungen gut vertreten ist. Cranach war ein grosser Macher in der Kunst, der für seine sächsischen Fürsten Alles lieferte, was bestellt wurde, bis zu den kleinen „Männlein“ herunter, welche die Kleidertrachten des Hofes bestimmten — die frühesten Modekupfer der Welt. Hat er doch gelegentlich auch im Ankaufe einer Apotheke speculirt, mit dem Privilegium süssen Wein ausschenken zu dürfen, und weil er von dieser Kunst nichts verstand, liess er die Apotheke von seinen „Knechten“ bedienen! Aus einer Quittung von ihm sehen wir, dass er einmal auf Einen Wurf sechzig Paar Täflein ablieferte, auf denen Kurfürst Johann Friedrich seine beiden Vorgänger, Friedrich den Weisen und Johann den Beständigen hatte abbilden lassen, Bildchen, welche er wahrscheinlich für Geschenke bestimmte. Diese 120 Porträts kosteten 109 Gulden und etliche Groschen, Stück für Stück Einen Gulden, und mit Rabatt! Von solchen Dutzendbildern

haben auch wir einige hier, und auch Luther und seine Käthe sind nichts Besseres. Das Bildniss angeblich einer sächsischen Fürstin vom Jahre 1534 ist von des Lucas eigner Hand, aber es beweist doch in erschreckender Weise, dass deutsche Prinzessinnen damals noch nicht durch schöne Züge, noch durch geistigen Ausdruck sich hervorhoben, ja dass sie auch nicht einmal geschmackvoll sich zu kleiden wussten. Dagegen zeigt Cranach sich als ein kraftvoller Meister der Farbe in der grösseren hellfleischigen Muttergottes unter dem Apfelbaum; und in dem grossen Bilde, der Kurfürst Albrecht von Mainz als Hieronymus in der sonnigen Zelle studirend, ist sowohl das Porträt vortrefflich, als besonders auch die Nebendinge von ausgezeichneter Ausführung: der Löwe mit den Fasanen, die sorglos weiterspielen, die marmorirte Tischplatte, der aufgehängte Kochhafen, das Bild des Schweisstuches mit Christi Haupt an der Wand, obwohl der Meister sich nicht gescheut hat, dem Dürer von einem Kupferstich den Grundgedanken des Bildes und selbst den schönen Sonnenschein abzuborgen.

Es ist Zeit zu den Italienern zu kommen.

In der hiesigen Sammlung verräth sich der Geschmack vom Ende des letzten Jahrhunderts, als die angekauften Privatcabinete sich gründeten. Man ehrte damals die späteren italienischen Manieristen hoch, und von diesen grossen und freien, rasch gemalten, meist mythologischen Compositionen sieht man hier viel, fast zu viel. Auch die guten, spät noch in Blüthe stehenden Schulen von Venedig und Bologna sind schön vertreten: von Pietro von Cortona, Annibale Caracci, Guercino, Lanfranco, Sassoferrato, Amigoni sind treffliche Werke vorhanden. Aber von dem langen Entwickelungsgang, durch welchen zumal in Toscana grosse Meister zur Blüthe der Kunst emporstiegen, haben wir nur vereinzelte Proben hier. Ich stehe daher von dem Versuch ab, diesen Entwickelungsgang ähnlich zu zeichnen, wie ich es bei den nordischen Schulen versucht habe. Raffael nennen sich nur zwei Bilder der Gallerie; das eine ist das Kniestück eines Engels in dunkler spiegelnder Rüstung, beide Hände auf einen Schild gestützt. Die Geschichte des Werkes, dem die Figur entnommen ist, ist genau bekannt. In seiner besten Zeit malte Raffaels Lehrer Perugino für die berühmte Karthause von Pavia einen der Altäre. Das Mittelstück enthält eine Maria, die bei anbrechendem Morgen, in noch dunkler Luft, das vor ihr im Grase ruhende Christuskind anbetet. Auf den Flügeln sind zwei stehende

Engel. Diese drei Bilder sind aus der Karthause, man weiss nicht wie, weggekommen und befinden sich jetzt in der Nationalgallerie zu London. Sie gehören zu dem Allerbesten, was Perugino je gemalt hat; der Engel Gabriel aber, eben unsre Figur, hebt sich durch edlen Ausdruck so hervor, dass man in Italien längst geglaubt hat, ihn habe Raffaels eigne Hand gem alt,als er noch bei Perugino im Atelier arbeitete. Verbürgt von Raffael ist also nicht einmal das Original; unser Bild aber ist wohl eine alte Copie, allein in der Farbenbehandlung, besonders in den Spiegellichtern der Rüstung, weicht sie von dem Original ab und verräth eher die Hand eines Venetianers. Dagegen ist der zweite Raffael wenigstens als Composition des Meisters unzweifelhaft echt: Johannes in der Wüste, ein nur mit einem Thierfell um die Lenden bekleideter Jüngling, der mit begeistertem Blick uns anschaut, während seine Hand seitwärts auf ein Kreuz weist. Das Bild ist in so zahlreichen Wiederholungen vorhanden, dass die Entscheidung über das Original schwer wird; die unsere war in der Sammlung des Grafen Truchsess schon im vorigen Jahrhundert berühmt, und ein Kupferstich nach ihr hängt zur Vergleichung mit andern an der Fensterwand. Die ganze Frische der raffael'schen Palette hat das Werk nicht mehr; der Pelz ist im Vergleich mit andern Exemplaren von schwacher blassgelber Farbe, der Kopf verwaschen und die Brust mit einer schweren erdigten Farbe gelblich übermalt. Das soll uns nicht hindern, an der Schönheit der Zeichnung uns zu freuen: die erhaltenen Theile (das rechte Bein mit dem Fuss ist unverletzt) sind so schön, so leicht und mit solcher Sicherheit modellirt, dass man sich doch wieder fragen muss, welcher von Raffaels Schülern das hätte machen können. Dagegen fürchte ich, eins der berühmtesten und anziehendsten Gemälde der Sammlung, geradezu ein Hauptstück, kann dem Meister nicht angehören, dem die Ueberlieferung und die öffentliche Meinung es gibt; ich meine die dem Tizian zugeschriebene lebensgrosse Venus auf dem Ruhebett von Carmoisin. Man darf sich von dem Farbenglanz dieses Werkes nicht bestechen lassen, es ist gerade in der Farbe etwas, was mit Tizian nicht stimmt. Wenn ein hellfarbiger Körper mit stark gefärbter Umgebung in Berührung kommt, so wirft er, ähnlich wie ein Spiegel, die Farbe dieser Umgebung zurück, und wie im Spiegel die Farbe des gespiegelten Gegenstandes zu haften scheint, haften die Reflexe an allen vortretenden Theilen. An einem weiblichen Körper, der auf solch starkem Carmoisin ruht, müsste

z. B. der Busen ganz rosenfarbige Reflexe annehmen. Von solchen rosenfarbigen Reflexen sehen Sie aber auf unserem Bilde durchaus nichts. Ein Farbenmeister wie Tizian konnte dieses nicht übersehen, glaube ich. Der Körper ist gemalt wie andere Venusbilder von Tizian, in welchen er es gewagt hat, das weisse Fleisch blos von einem weissen Leintuch abzuheben, und von einer solchen Venus auf weissem Lager scheint der Körper selbst eine Copie. Die ganze Stellung des Körpers gleicht der berühmten Venus in der Tribune zu Florenz, doch ist der rechte Arm unter das Haupt gelegt, und während dort der Kopf mit offenem Auge uns ansieht, sind auf unserem Bilde die Augen geschlossen, ohne dass gleichwohl das schöne Mädchen wirklich schläft, denn im Schlaf würden die Zehen des Fusses sich weniger strecken. Es ist unendlich schwer zu rathen, wer der Copist sein könnte, doch gab es (das wissen wir aus ausdrücklichem und zwar italienischem Zeugniss) im sechzehnten Jahrhundert flandrische und deutsche Künstler in Italien, die gerade auf Tizians Palette sich so verstanden, dass sie ihm auf seine Figurenbilder die landschaftlichen Hintergründe malten, und von einem, dem Johann Stephan von Calcar, galten Porträts schon bei dessen Lebzeiten für Arbeiten Tizians. Nun aber mochte der Copist auf eine glänzendere Wirkung ausgehn, als das weisse Leintuch ihm darbot, und so fiel er auf den purpurnen Vorhang und den Purpursammt des Lagers; auf seine Rechnung kommt auch der ganz unruhige Hintergrund, das herbe Blau der Ferne und der schwüle dunkle Gewitterhimmel, unter welchem der Körper vorn sich unmöglich in so klarem Tageslicht herausmodelliren könnte. Diesen Mangel an Ruhe, an Stimmung wage ich Tizian ein für alle Mal nicht aufzubürden. Aber unvergleichlich ist bei alledem der Körper gemalt, der Kopf eigentlich ansprechender als die gleichen von Tizian, und von der Pracht und Sinnenfülle des venetianischen Lebens jener Zeit giebt gleichwohl dieses Bild eine volle Anschauung. Es hat daneben in dem mächtigen Meeresstaat auch an Ernst nicht gefehlt: man nehme nur das prachtvolle Porträt eines bejahrten, schwer gepanzerten Mannes, das jetzt für Paris Bordone gilt, und den ernsten kraftvollen Aristokraten in dunkler Tracht, um den Tizian und Tintoret sich streiten mögen. Wer aber mehr von jener Sinnenfreude Venedigs sucht, der nehme des Carlo Veronese Abschied des Adonis von der Venus, wo Tizians Geist bei einem späten Nachfolger noch immer so lebendig haucht, oder er betrachte die sehr gut ausgeführte Copie

von Paolo Veronese's berühmter Hochzeit von Cana — jener riesigen Leinwand im Louvre, die man nach Schritten ausmisst und nicht nach Fussen: die ganze Pracht eines venetianischen Adelsfestes, wo im offenen Palasthof, die Gallerien im Hintergrund mit Zuschauern besetzt, ein fürstliches Hochzeitsmahl sich ausbreitet, wo der türkische Sultan mit der Königin Maria von England conversirt, alle Potentaten des Jahrhunderts tafeln, und ganz vorn die berühmten zeitgenössischen Maler von Venedig, allemal aber wieder fürstlich gekleidet, aufspielen und fiedeln. Nur wo in all der Pracht unter den Gästen Christus und seine Mutter bleiben, fragt man sich, bis man sie zuletzt, zwar mitten im Bild, aber sehr bescheidentlich in den Hintergrund zurückgedrängt erblickt. Das Haus der armen Leute, denen der Gast mit ein Paar Krügen Wein ein erwünschtes Hochzeitsgeschenk machte, auch dies verwandelt sich in die rauschende Festhalle jener stolzen Aristokratie.

Gegen den Schluss des Reformationsjahrhunderts blühte die italienische Kunst rasch ab: im Norden aber erhoben die Niederlande siegreich den Kampf gegen das katholische und absolutistische Spanien. Belgien blieb bei dem alten Glauben, errang aber wenigstens die politische Freiheit; die sieben unirten Provinzen der protestantischen Niederlande dagegen rissen sich ganz von dem katholischen Herrscher los und constituirten sich als mächtiges Glied des neuen europäischen Staatensystems zur meerbeherrschenden Republik. Dort, in Belgien, gründete dann nach dem Frieden, aber auf dem von der Revolution noch nachzitternden Boden Rubens seine glänzende Thätigkeit; in dem protestantischen Staat aber sprach theils der Ernst dieser Kämpfer, theils die frische Freiheitsfreude nach dem Sieg und der Lebensgenuss aller Classen sich in jenen innig lebensvollen Bildern aus, die wir als die Werke der holländischen Schule bezeichnen. In seinem Kreis herrscht Rubens als König; die Andern verschwinden vor ihm oder treten in seine Schule ein. Den Thiermaler Snyders, der schon als fertiger und geschickter Künstler sein Atelier betrat, trieb er aus stillen Thier- und Wildbrätbildern in die stürmischen Jagdstücke hinein; ein ungeheures Gemälde dieser Art, das eine halbe Wand der Gallerie füllt, ist gleichwohl nicht ganz so kraftvoll und frisch in den Farben, wie andere Sachen dieses grossen Coloristen. Van Dyck hat nach dem Katalog zwei lebensgrosse Porträts hier; an dem jugendlichen Mann würde ich lieber die Hand als den Kopf für sein Machwerk halten;

die schwarzgekleidete und wohlbeleibte phlegmatische Blondine mit dem unbedeutenden Mündchen ist trefflich gemalt, doch mochte er sich, als sie ihm sass, schon herzlich nach den geistreicheren und lebhafteren Frauen der britischen Insel sehnen, deren eine als seine Geliebte in Eifersucht ihm den Daumen abbeissen wollte, während eine andere von vornehmem schottischem Blut seine Frau geworden ist. Aber der Meister selbst, Rubens, ist durch drei Bilder in seiner ganzen Kraft bezeichnet. Die verkleinerte Löwenjagd aus München hängt zu hoch, um mit Sicherheit über sie zu urtheilen; nach der sorglichen Ausführung möchte es aber keine dem Hauptbild vorausgehende Skizze von der Meisterhand selbst, sondern eher eine von dem fertigen Gemälde genommene Copie sein. Immerhin zeigt sie uns diese prachtvolle, im Moment der höchsten Gefahr gedachte Composition, wo der Sieg zwischen Mann und Bestie noch ungewiss schwankt. Aber nun ein Porträt: ein Mönch von so charakteristischen Zügen, so lebendigem Ausdruck von Gescheitheit und Laune, dass man ihn nie wieder vergisst. Er hat die weisse Kutte hinter der Glatze halb zurückgeschlagen, es kann ein Carmeliter, kann auch ein Dominicaner sein. Er hat entweder Blatternarben, oder er ist in der heissen Sonne gewandert und hat sich, ohne sich vorher zu waschen, vor den Maler hingesetzt. Das mit unvergleichlicher Sicherheit ausgeführte Portrait steht im Catalog als Tizian; seitdem hat man es als Murillo bezeichnen wollen, und jetzt wird an Velazquez gedacht. Sie sehen, dass es ein bedeutendes Werk sein muss, wenn es möglich ist, zwischen so grossen Namen zu schwanken. Ich glaube bestimmt, man hatte Recht, als man an Rubens dachte, es möchte aber in Italien von ihm gemalt sein, als er in der Art, die Farbe aufzusetzen, sich sehr den Venetianern näherte. Mit dem grossen Bild der Diana mit ihren Nymphen, denen Faune lockend und neckisch Früchte anbieten, folgen wir dann dem Meister wieder nach dem Norden, dessen blonde Frauen mit dem röthlichen, an den Sonnenbrand des Südens nicht gewöhnten, Fleisch er hier uns vorführt. Treten wir in sein stattliches Atelier zu Antwerpen, als er in der Reife der Männlichkeit stand und diess Bild malte, oder etwa ein zweites Exemplar der grossen Löwenjagd. Schon brauchte er damals stark Schülerhülfe; bereits die Löwenjagd in München vom Jahr 1618 hat einer der Schüler untermalt, aber er hat sie dann ganz, wie auch unser Bild, mit eigner Hand vollendet. Der Meister, auch bei der Arbeit stattlich in spanischer Tracht gekleidet, hat seine

Frühmesse gehört, die er an keinem Morgen versäumte, ehe er an's Malen ging; denn merkwürdig, der sinnlich kraftvolle Mensch, dessen Phantasie diese füllreichen Weiber, diese blutwilden Thiere schuf, war im Leben ein durchaus gläubiger Katholik, und wir wissen aus seiner ganzen glänzenden Laufbahn nicht von Einem leichtfertigen Abenteuer. Eine Skizze des Meisters steht da auf der Staffelei, daneben die grosse Leinwand mit der nach der Skizze angelegten Untermalung des Gehülfen. Der zahme Löwe, den Rubens sich aus der Menagerie zuführen liess, liegt zu Füssen seines Wärters als Modell in einem Sonnenstrahl, der aus dem Garten durch's Fenster fällt; seinen prächtigen Kopf trägt Rubens mit breiten sichern Strichen auf das grosse Bild*). Ein gelehrter Freund ist bei ihm, etwa jener wunderschöne Doctor van Thulden, dessen Porträt von Rubens gemalt man in München sieht, mit dem feinen ganz modernen Kopf, dessen Denkkraft uns im siebzehnten Jahrhundert erstaunt. Er liest dem Maler vor, wie dieser bei der Arbeit es gern hatte. Von den sieben Sprachen, die er verstand und redete, haben sie Lateinisch gewählt, etwa des Livius römische Geschichte. Auf einem Tisch stehen römische Kaiserbüsten, die gestern für die Composition eines Schülers aus der Antikensammlung der Rotunda im Garten geholt worden sind — und durch das Gehirn des Malers ziehen schon die Schatten der künftigen Compositionen aus der Geschichte des Decius Mus. Aber das Zuhören und innere Träumen hindert ihn nicht, an der Arbeit der Gegenwart Strich auf Strich zu vollenden, denn Rubens besass in eminentem Grad die Eine Eigenschaft des Genies, den Fleiss, der nicht, was auch das Talent vermag, in einem langen Leben einige feine Sachen macht, sondern Stoss auf Stoss grosse Werke hervortreibt. Aber nun kommt doch eine heitere Unterbrechung. Isabella Brant tritt ein, die erste verständige Frau des Meisters, hübsche Brunette, mehr gross als voll gebaut, im Antlitz die Güte und das Zartgefühl, die ihr Mann noch nach ihrem Tode an ihr rühmte. Stattlich wie eine Gräfin schreitet sie daher, im dunkeln Sammtspenser, darunter das in weiten Falten wallende Kleid von goldhellem Atlass; auf dem Kopf heut am Morgen ein kleines Häubchen, das sie am Nachmittag beim Spaziergang im Garten mit Mann und Kindern für ein rothes Feder-

*) Alfred Michiels, Hist. de la peinture flamande et hollandaise, Bd. IV (der ersten Ausgabe), S. 298.

hütchen von Sammt vertauschen wird. Eine saubere Dienerin mit der weissen brabanter Flügelhaube von Spitzen folgt ihr, sie trägt auf zinnener Schüssel Trauben, Orangen, Mandeln und den steinernen Deckelkrug mit jenen grünen colossalen Römern, die auf Gabron's Frühstücksbild in der Gallerie einen Mann unseres Jahrhunderts schier erschrecken. Da klingen die Gläser, da wechseln Gast und Hausfrau heitere Scherze, man redet von dem ersten Brief, den van Dyck aus Venedig geschrieben, man betrachtet die Skizze, die er mitgesendet; und als Rubens in ihr die Tizian'sche Technik erkennt, seufzt er doch einmal leise in all seinem Glück und Glanz, wenn er an seine eigne italienische Reise denkt, an die blaue Lagune, und das goldrothe Haar der Blondinen von Venedig.

Welch ein anderes Bild gegen diesen fürstlichen Künstler und sein helles stattliches Atelier, wenn wir bei Rembrant eintreten in die dunkle Stube zu Amsterdam, wo nur durch ein halbverhangenes Fenster Licht auf ein Modell fällt, golden in das braune Dunkel des Hintergrunds hineinspielend. Ringsum Alles voll Trödel, altmodischen Costumen und Waffenstücken, wie er sie auf Auctionen zusammenkaufte; aber auch Bilder anderer Meister, die er für hohe Preise erwarb, um, wie er sagte, die Kunst zu ehren; Mappen voll Kupferstiche und Radirungen, wo wir für jedes Blatt jetzt Tausende bezahlen würden — und da, dicht am Fenster, steht ganz unansehnlich der ehrwürdige Tisch, wo Rembrant zu radiren pflegte und wo er den grossen Coppenol geschaffen hat und die Auferweckung des Lazarus. Der Meister selbst eine Figur, aus der nichts von idealer Schönheit hervorleuchtet; ein Kopf voll von Geist und düsterer Kraft, aber in seinen runden Formen doch, wie seine Modelle, ganz plebejisch; in der Kleidung nicht etwa nur bürgerlich einfach, sondern geradezu nachlässig — die manierlichen italienischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts mögen sich des Todes verwundert haben, wenn der Däne Keill, der acht Jahre bei Rembrant im Atelier gemalt, ihnen erzählte, dass der alte Meister die Pinsel unbedenklich am Hintertheil seiner Hosen auswischte *). Und doch, welch ein Meister auch dieser! Rembrant hat wohl gelegentlich auch die freie Luft nicht verschmäht, hat Landschaften gemalt, obwohl auch in diesen er den Wechsel sonnig beleuchteter Flecke mit

*) Filippo Baldinucci, Cominciamento e progresso dell' arte dell' ntagliare in rame. 2te Ausg. Florenz 1767, S. 168.

der dunkeln Regenstimmung beibehält. Aber im Allgemeinen liebt er doch das allumfliessende Licht nicht, wie Paolo Veronese und Rubens es glänzend um ihre Gruppen giessen. Er zieht Interieurs vor und den Zauber einer Beleuchtung, die nur von Einer Seite einfällt. In ihr zeichnet die Hauptgruppe oder Hauptpartie vorn sich golden ab, aber von da gehen die Halblichter bis fast zur vollen Nacht des Schattens in den Hintergrund zurück; nur langsam erkennt das Auge, in diese Finsterniss sich einwühlend, Gestalten und Gegenstände heraus, die da ihr Stillleben führen. Solch ein concentrirtes Goldlicht fällt auf die schön geschmückte Dame (im kleinen Zimmer der Niederländer), die angeblich Rembrant's erste Frau, eine Friesin von gutem Hause, vorstellt; kein Wunder denn, dass der Meister hier so wohlthuend uns anfasst. Ein anderer Geist waltet in dem furchtbaren Bild der Geisselung, das in seiner Schrecklichkeit doch die Krone aller holländischen Bilder unserer Sammlung bleiben möchte. Eine dumpfe graue Kerkerluft weht uns kalt an, wie voll von Seufzern der Opfer, die dort schon gelitten. Nicht der Moment ist gewählt, wie die ältere Kunst es thut, wo der Leib schon von blutigen Striemen aufschwillt, denn ist die Schändung des Geistes einmal geschehen, dann erweckt sie nur Unwillen und Ekel vor der Gemeinheit der Menschen; der Moment vor der Unthat ist es, und vor dem noch nicht Geschehenen schaudert uns. Christus steht vor der Säule zwischen zwei Henkersknechten, der eine legt ihm Fussschellen an, der andere zieht die gebundenen Arme am Seil über einer Rolle aufwärts. Die Schergen sind nicht grausam, aber sie sind roh; ohne Ansehen der Person üben sie mechanisch, handwerklich ihr Metier; sie wenigstens wissen nicht was Gräuliches sie thun, indem sie den Genius unter der rohen Faust der Macht bluten lassen. So steht Christus, von den Fesseln an Hand und Fuss gespannt und aufgereckt, noch unverletzt, und nur in den vom Binden schon blau werdenden Händen offenbart sich das Leiden. In mattem Licht rundet der Körper sich ab, auf den vom vorgebeugten Kopf des einen Henkers ein grosser brauner Schattenfleck fällt. Es ist kein Gottessohn von idealen Zügen, er ergreift uns vielmehr grade als individueller leidensfähiger Mensch, aber in dieser Willenlosigkeit doch welche Ruhe und Hoheit! Das Bild ist mit der Jahreszahl 1668 bezeichnet und das letzte datirte Oelbild des Meisters, der ein Jahr später, 1669, starb. Es liefert den Be-

weiss, dass sein unverdientes ökonomisches Unglück ihn nicht gebeugt hat; in ungeschwächter Kraft traf ihn der Tod.

Auch die Schüler Rembrant's sind in trefflichen Bildern vertreten, deren einige beim Ankauf für Werke des Meisters selbst gegolten haben. Auch wenn sie die Umrisse schärfer und oft correcter zeichneten als er, haben sie doch alle von ihm den dunkeln Ton und die Lichteffecte mit den tiefen aber klaren Schatten angenommen. Neben dieser Richtung aber geht unter den Holländern eine andere her, welche gleich den Flandrern die Gestalten in's volle klare Tageslicht stellt. Als der Führer dieser Schule erscheint, namentlich in den Sammlungen der Niederlande, der treffliche Bartholome van der Helst, dessen unvergleichlich wahre Bildnisse mit van Dyck in der geistreichen Auffassung wetteifern und ihn in liebevoller Vollendung des Details noch übertreffen. Auch zwei kleine Porträts (auf der eingezogenen Holzwand des ersten niederländischen Saals) zeigen uns einen grossen Meister; sie sind auch als van der Helst bezeichnet, werden aber jetzt dem Theodor de Keyzer zugeschrieben. Es sind Familienporträts, beide mit 1647 datirt; ein kräftiger Mann von 55, und dessen Mutter, eine Greisin von 83 Jahren. Diese Frau hat viel erlebt und das Leben mit Würde getragen. In der Jugend haben ihr die Spanier den Mann erschossen, sie hat eine Belagerung und Hungersnoth ihrer Stadt mitgemacht — nun liegen Sorgen und Schmerzen hinter ihr, und mit hellem Blick, in ihrem Gott und Katechismus fest, blickt sie in der verklärten Ruhe des Alters auch über Leben und Grab hin; der Sohn aber, im Rath der tüchtigste Bürger, wird auch, wenn ja der Kampf wieder einmal entbrennen sollte, im Felde seinen Mann stellen. Und so schreiten wir vom Porträt durch Genrestücke der Mittelklasse, wie Pieter de Hooghe's Morgenbesuch des Cavaliers bei der Dame, zu der kecken Liebesscene des Bauernjungen mit der Hirtin von Jan van der Lys und dem derben Genuss in Schenke und Dorfkirmess, bis zu Ruysdael's einsamer Hütte in weissen Sanddünen nach dem Regen hinunter. Ueberall ein rührig und tüchtig Leben und die Kraft eines Volkes, das sich selber seinen Boden und seinen Staat geschaffen hat.

Ganz anders berühren uns dann die Franzosen, bei denen auch in der Kunst so viel vom Hof ausgeht. Wir haben nicht viel französische Bilder, und was sie uns zeigen ist wenig erfreulich. Doch ist das Bildniss des Cardinals Fleury ein gutes, des Rigaud ganz

Tage. Nicht die Kunstausstellung oder das Theater, wie es noch in meiner Jugend der Fall war, bildet heute in allen Cirkeln das Thema des Gespräches, sondern die Politik, die Pacific-Eisenbahn, der Suez-Canal, die Actie und die sociale Frage, bei den Männern als Frage der Fabrikarbeiter, bei den Frauen wenigstens als die gar nicht unwichtige Frage der Köchin und des Stubenmädchens. In diesem Widerstreit der Ideen und Interessen gilt es für Jeden fest dazustehen und mit Klarheit Partei zu nehmen, denn von den Siegen und Niederlagen dieses Kampfes, also auch von seinen Freüden und Schmerzen sich unberührt zu erhalten, wird schwerlich Jemanden in unseren Tagen gelingen. Glücklich, wer daneben für seine stillen Stunden die Freude, wenigstens die geschichtliche, sich bewahrt an dem, was jetzt seit viertausend Jahren, von den Pharaonen durch die Griechen hindurch, das Mittelalter entlang und während der Renaissance, bis auf Thorwaldsen und Cornelius herab, die Menschheit in ihren höchsten Geistern (denn das sind die Künstler!) geschaffen hat. Gelänge es mir, diesen Sinn, der dem Menschen ewige Jugend des Geistes schenkt, auch nur in Einer Seele zu wecken, so hätte ich heute Abend nicht umsonst zu Ihnen gesprochen.

Joh. Conr. Herbert'sche Hof-Buchdruckerei (Fr. Herbert) in Darmstadt.



